
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Alonso Hormigo, Ana; Usandizaga, Helena, dir. La busca de Jorge Luis Borges :
metáfora, metafísica y misticismo. 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/78183>

under the terms of the  license

MÓDULO 40819: TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

MÁSTER DE LENGUA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPÁNICA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

LA BUSCA DE JORGE LUIS BORGES:

METÁFORA, METAFÍSICA Y MISTICISMO

Ana Alonso Hormigo

Dirección: Prof^a. Dra. Helena Usandizaga

Universidad Autónoma de Barcelona

Bellaterra, 2011

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente por su ayuda en la elaboración del presente trabajo a su directora, Helena Usandizaga, y a la coordinadora del Master, Dolors Poch, pues sin su flexibilidad y colaboración me habría sido imposible llegar hasta aquí. No puedo olvidar en este punto al profesor Humberto Núñez-Faraco, de la University College of London, que me inició en el estudio de Borges y me contagió su pasión y su entusiasmo por comprender, cada día un poco más profundamente, la obra de este autor inagotable.

Quiero dar las gracias también a mi familia por todo el apoyo que me han brindado estos meses, en especial a mi hermano, que trabajaba como yo, en la puerta de al lado. A mis compañeros de la UAB, Marcia y Sergio, a mis amigos Mercedes, Cristina, Toni: espero llegar a ser para vosotros la mitad de buena amiga de lo que habéis sido conmigo.

*Busca por el agrado de buscar,
no por el de encontrar.*

Jorge Luis Borges

ÍNDICE

Introducción.....p. 5

La busca de Borges: Metáfora, Metafísica y Misticismo

I) La poética de lo visible y lo invisible en “El Zahir”.....p. 10

II) La recurrencia de la duda ontológica en “La busca de Averroes”....p. 20

III) La escritura: una vindicación y una mística, en “El acercamiento a Almotásim”.....p. 29

Conclusiones.....p. 38

Bibliografía.....p. 43

Anexos

“El Zahir”.....ii

“La busca de Averroes”.....xi

“El acercamiento a Almotásim”.....xix

LA BUSCA DE JORGE LUIS BORGES:

METÁFORA, METAFÍSICA Y MISTICISMO

I INTRODUCCIÓN

Creo que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo y [...] creo también que tenemos derecho a ese patrimonio (*OC I*: 273).

Tal es la contundente afirmación de Jorge Luis Borges en su magistral ensayo sobre “El escritor argentino y la tradición” (1951), acerca de la polémica hasta entonces vigente sobre la tradición que debían adoptar como punto de partida los escritores del continente americano. Si la universalidad de Borges no se hallara ya suficientemente probada tanto por la riqueza de las fuentes y referencias manejadas en sus obras como por la trascendencia internacional de las mismas a lo largo de las últimas décadas, las declaraciones del propio escritor no dejan lugar a dudas sobre el alcance de sus intereses literarios. A lo largo de su extensísima carrera, el escritor argentino se preocupó, como era natural en un hombre de su formación, de las literaturas europeas: desde la biblioteca paterna y la ascendencia inglesa, que lo llevaron a un perfecto conocimiento de esta lengua y sus autores más ilustres, hasta la consabida afición por Dante, pasando por el aprendizaje del alemán ‘para leer a Schopenhauer en el texto original’ (*OC I*: 128) durante la adolescencia y la influencia de la vanguardia francesa en sus años juveniles; sin embargo, el insaciable apetito lector de Borges, no conforme con las lecturas *habituales*, halló tempranamente autores más excéntricos que convirtió en centrales para su obra: así ha de entenderse, por ejemplo, su desaforado fervor por los olvidados Almafuerte y Evaristo Carriego¹, o la admiración que profesó por su amigo, el inclasificable Macedonio Fernández.

En efecto, la libertad absoluta del escritor en la elección de sus precursores y la interpretación de la tradición vigente en un tiempo y lugar dados constituye una base fundamental del estilo borgesiano –base que contribuye de modo vital a su tan

¹ Al primero dedicará un temprano ensayo, “Teoría de Almafuerte” (1962), los presupuestos de cuya ‘ética de la infamia’ serán recurrentes en otros cuentos de madurez como “Tres versiones de Judas” (1944); Evaristo Carriego, por su parte, será objeto de una biografía temprana (1930), a pesar de la oposición paterna (Franco 1991:53).

vindicada universalidad-, hasta el punto de considerarse el *libertarianismo*², una suerte de individualismo radical, como la única ideología atribuible a este autor (Franco 1991:59). También Ernesto Sábato apuesta por identificar a Borges con una extrema fidelidad a sí propio, y nunca a una ideología, en su ensayo contenido en *Uno y el universo*:

Para Nils Runeberg, su interpretación de Judas fue la clave que descifra el misterio central de la teología [...]. Por ella, quizá, habría aceptado la hoguera [...]. Borges [en cambio], enunciará la tesis de Runeberg y la contraria, la defenderá o la refutará y, naturalmente, *no aceptará la hoguera ni por la una ni por la otra* (Sábato 1945:15, énfasis agregado).

De hecho, el enorme interés crítico que ha suscitado Jorge Luis Borges en los últimos años obedece en gran parte a la necesidad de descifrar una obra entretejida de tan numerosas como variadas referencias. A este respecto, baste mencionar los títulos de algunas obras críticas destinadas a la *exégesis* borgesiana, como son *Borges and his fiction: a guide to his mind and art*, de Gene Bell-Villada, *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, de Blas Matamoro, *El diccionario de Borges: el Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*, de Stortini, o *The literary universe of Jorge Luis Borges: an index to referentes and allusions to persons, titles and places in his writings*, de Daniel Balderston, cuyos títulos son suficientemente ilustrativos. La elucidación de las fuentes se ve a menudo entorpecida no sólo por la oscuridad del autor a la hora de revelar sus influencias, sino también por lo difuso de su interés en los temas manejados, ceñido en ocasiones a aspectos marginales y aparentemente irrelevantes de los mismos.

El presente trabajo se propone, precisamente, desentrañar una de las presencias más veladas y también, aunque reconocida, una de las menos estudiadas en la obra de Borges: la de la cultura árabe, entendiendo por tal la literatura, la filosofía y la religión - muy especialmente, su corriente mística-, cuyas huellas pueden hallarse en múltiples motivos, recursos e ideas reiterados a lo largo de la obra del escritor argentino. El interés de Borges por la teología entendida, al igual que la metafísica, como ‘rama de la literatura fantástica’ (*OC I*: 436), es cuestión suficientemente demostrada como para insistir más en ella. Sí recordaremos en cambio que Borges será especialmente aficionado desde su juventud en Ginebra a la teología judaica y, más adelante, a la

² El término, acuñado por Jean Franco, alude a la suprema capacidad del individuo para desligarse de toda atadura o compromiso externo –llámese sociedad, religión, ideología política- y ser fiel sólo a sí mismo, aun a riesgo de ser considerado un traidor a los ojos del mundo (1991:59).

Cábala, inclinación donde se manifiestan ya dos de los pilares que sustentarán también su interés por la cultura árabe: el concepto de libro sagrado como objeto a descifrar por los hombres para comprender el mundo y la divinidad y la idea de acercamiento a Dios a través de distintas vías, común a todas las corrientes místicas. Cábala y misticismo se encuentran, de hecho, como centro, en numerosos trabajos consagrados al estudio de la obra borgiana; así *El tejedor del Aleph: Biblia, Kábala y judaísmo en Borges*, de Edna Aizenberg, *Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo*, de Raúl Sosnowski, o el artículo de Evelyn Fishburn “Borges, Cabbala and creative misreading”, entre otros muchos.

En todo caso, la atención del argentino cuando se trata de asuntos religiosos recae de modo más acusado en las proposiciones que rayan la heterodoxia, no ya sólo por el contenido de las mismas –que, según el propio autor, es apreciado exclusivamente por su valor estético³–, sino también en relación con el ya mencionado *libertarianismo* borgesiano, que concede a las teorías no secundadas o, incluso, perseguidas, un redoblado valor por su independencia y vindicación del individualismo, así como por su poder para desestabilizar y poner en duda lo que las mayorías –y, sobre todo, las mayorías católica y nacionalista argentina⁴– consideran *la verdad*. La atracción de Borges por los heresiarcas se traduce en la aparición en sus relatos de un considerable número de personajes, tanto reales como ficticios, que cuestionan, voluntaria o accidentalmente, las bases de las principales religiones: León Bloy, Basílides, Antonio Conselheiro, Nils Runeberg, Aureliano de Aquilea y su antagonista, Juan de Panonia, Hákim de Merv, Averroes, etc., se pasean por sus ficciones, ocultando apenas el secreto deseo e íntimo orgullo del escritor por incluirse en la lista⁵.

El interés por la cultura islámica puede atribuirse, pues, en un principio, a la búsqueda de un cierto exotismo como rechazo de la cultura dominante y conocida en el tiempo y lugar en que vivió y escribió Borges, junto con un gusto innato por lo

³ Según declara el propio Borges en *Otras inquisiciones* (1952):

Tiendo a estimar las ideas filosóficas o religiosas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular o maravilloso (OC II: 153).

⁴ En efecto, mientras el interés de Borges por otras religiones –especialmente, el judaísmo y el budismo– trasluce una simpatía personal, reflejada en la admiración por sus presupuestos en cuentos, poemas y declaraciones, la católica –la más cercana a su entorno– suscita en él cierto rechazo, especialmente vivo por su vinculación en Argentina a la ultraderecha y el peronismo y su posicionamiento durante la Segunda Guerra Mundial (para una visión completa del tema, v. Ben-Dror, 2003).

⁵ Tal como nos recuerda Franco, Borges se complace en la idea de ser considerado un “traidor” –en cierto modo, un heresiarca– en las dos grandes rupturas estéticas de su carrera literaria: el abandono de la estética del ultraísmo y el viraje definitivo al género cuento (1991:56).

subterráneo; se afianza, sin embargo, al profundizar el autor en ciertos aspectos, al hilo de los citados conceptos de libro sagrado y misticismo, y familiarizarse con la literatura árabe, sobre todo, con *Las mil y una noches* y la poesía persa. Si la primera de estas obras origina el gusto de Borges por lo oriental, una fascinación semejante a la de sus primeros traductores europeos -tal como ha sido convenientemente explicado en la tesis de, Mohammed Abed Alhameed, “*Las mil y una noches*: estudio comparativo entre sus traducciones y el texto árabe y su presencia en las obras de Jorge Luis Borges” (2008)-, la presencia de la lírica persa, que guarda estrecha relación con el tratamiento de la metafísica y las corrientes místicas, ha recibido menor atención por parte de la crítica, por tratarse de una influencia secundaria para los postulados filosóficos de Borges.

La cuestión que se pretende analizar aquí es, precisamente, qué es lo que busca -y encuentra- Borges en la cultura árabe, es decir, específicamente qué aspectos ideológicos atraen al escritor, quedando consecuentemente plasmados en su obra, y de qué implicaciones o nuevos significados se enriquecen al ser trasvasados al universo borgesiano, pues, tal como se ha mencionado antes, en la obra de Borges, la convivencia de diversos horizontes de significado es un hecho probado. Casualmente, además, los cuentos más característicos de lo que podríamos llamar la *serie árabe* tienen una carga significativa especialmente densa, de modo que este componente actúa en tres niveles: como fuente de exotismo en lo estético, como motivo de reflexión a nivel teológico o filosófico y como expresión metafórica de las preocupaciones íntimas del escritor, convenientemente camufladas bajo los aspectos anteriores -y en casi todos los casos, más claramente intuitas en la poesía-. Cabe recordar en este punto que Borges reconocía abiertamente el empleo de la fantasía para la reflexión filosófica:

Soy casi incapaz de pensamiento abstracto, lo cual quiere decir [...] que soy un poeta y tiendo a pensar por medio de imágenes, de fábulas, de metáforas, y no por medio de razonamientos (Stortini 1989:90).

En este sentido entiende M. Kazmierczak que se produce en estos cuentos ‘una transformación literaria de las ideas [en el caso de este estudio] filosóficas’ (2005:10). Como en un camino de ascesis, en el presente trabajo trataremos de recorrer y comprender estos tres niveles, condensados en los conceptos básicos de metáfora, metafísica y misticismo, que serán examinados, respectivamente, en los relatos de “El Zahir”, “La busca de Averroes” y “El acercamiento a Almotásim”. La elección de estos

tres cuentos se justifica por su condición de relatos de madurez –“El acercamiento”, de hecho, puede considerarse un texto fundacional de la poética borgesiana- en los que el elemento árabe desempeña un papel protagonista –no meramente anecdótico- y encierra una especial significación en conexión con las preocupaciones literarias y humanas de su autor. No es casual, por tanto, que estos mismos cuentos hayan sido escogidos para otros estudios previos, como el ensayo de Kamel, “Borges, Averroes y Aristóteles: literatura y filosofía” (2006), o el artículo sobre “Ontological uncertainty in three stories by Jorge Luis Borges”, de David Cross (2006). También Carlos Fuentes identifica y vincula estos tres testimonios como paradigma de la visión borgesiana del mundo oriental:

Seguramente, yo no habría tenido la revelación, fraternal y temprana, de mi propia herencia sefardita y árabe sin historias como “La busca de Averroes”, “El Zahir” y “El acercamiento a Almotásim” (*cit. en* Kamel 2006:2).

Como bien apunta Fuentes, los cuentos borgesianos de la serie árabe funcionan para Occidente como un redescubrimiento de la influencia oriental en nuestra cultura y una reivindicación de su papel capital en la configuración de la misma. El gran arabista Asín Palacios se sumaba así a la remembranza de esta labor:

El Islam se nos ofrece bajo un doble aspecto: como transmisor del Oriente a Europa del legado cultural clásico y cristiano, y como acreedor de este caudal por su personal esfuerzo e inventiva, porque los préstamos que la mano oriental tomó del tesoro helénico y patrístico devolviéolos luego y con creces a sus acreedores cristianos de Occidente (1941:8).

Del mismo modo, Borges toma conciencia del valor de este legado y rescata algunos de sus temas y motivos predilectos para devolverlos ‘con creces’ a la literatura universal, constituyéndose, a través de este diálogo, como un eslabón más de la cadena de transmisión, que permanecía olvidada. A través del análisis exhaustivo de los relatos mencionados y sus fuentes orientales, complementado con la referencia a otras declaraciones, ensayos y poemas, se examinará el peso del elemento árabe en los trabajos de Borges, así como sus significaciones ideológicas en la particular interpretación que el autor hace de aquéllas. El principal objetivo de esta investigación es descubrir una nueva y más profunda lectura de la obra de este autor fundamental para la literatura contemporánea, enriqueciéndola con nuevos valores globales, más allá de las fronteras de la tradición occidental.

II LA BUSCA DE BORGES: METÁFORA, METAFÍSICA Y MISTICISMO

a) La metáfora: la poética de lo visible y lo invisible en la simbología de “El Zahir”

En este punto, analizaremos la incidencia del recurso del símbolo en el relato “El Zahir”, concretamente en sus conexiones con la tendencia poética árabe del amor ‘udrī y, en especial, su vertiente mística, de los que hablaremos más adelante.

Conviene, en primer lugar, familiarizarse con el concepto de metáfora postulado por Borges, pues éste varía considerablemente a lo largo de su trayectoria. Desde su primera época como escritor, Borges se interesó profundamente por el mecanismo de la metáfora; de ahí sus conexiones con la vanguardia y su colaboración en los primeros manifiestos del movimiento *Ultra* en los años veinte, en Mallorca primero y, ya de vuelta en Argentina, en las revistas *Prisma* y *Proa*. El ultraísmo, iniciado por Guillermo de Torre bajo el auspicio de Cansinos-Asséns, plantea una renovación integral de los cánones artísticos vigentes –‘la estética pasiva de los espejos’-, que han de ser sustituidos por ‘la estética activa de los prismas’, a través de la cual ‘el arte se redime, hace del mundo su instrumento y forja [...] su visión personal’ (Sureda *et al.* 1921:1). Los ultraístas entienden la creación poética como experiencia vital, separada de la experiencia sensible del mundo, para cuya expresión proponen ‘la reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora’ (Borges 1921:31). La metáfora se encumbra así como constituyente primordial de un lenguaje poético novedoso, ajeno al lenguaje cotidiano. Verso libre y metáfora serán, pues, los elementos básicos de una poética de creación y nunca imitación, de veneración por la originalidad y rechazo de la repetición de los clásicos y el preciosismo modernista:

Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene *sugestividad propia* y compendiza una *visión inédita de algún fragmento de la vida* (Borges 1921:32, énfasis agregado).

Sin embargo, más adelante, Borges empezará a dudar del poder comunicativo de la expresión poética; tal vez el poeta no es capaz sino de aludir, de sugerir, en tanto en cuanto el lenguaje es limitado, como limitada es nuestra imaginación. En la siguiente década, Borges cambiará radicalmente de opinión, hasta acabar defendiendo en *El idioma de los argentinos* (1928) la necesidad de volver a las ‘metáforas eternas’,

mientras en su ensayo “Las kenningar” (1932) dice que todas las similitudes pueden encontrarse ya en la *Iliada* de Homero (García Ramos 2003:35). Finalmente, en la década de los cincuenta, Borges descarta la precisión de un lenguaje poético distinto del habitual –pues de todos se ha de desconfiar- y restringe aún más el número potencial de metáforas:

Todas [las metáforas] podrían remitirse a unos pocos modelos elementales. [...] Sólo existe una docena de metáforas y todas las otras metáforas sólo son juegos arbitrarios (García Ramos 2003:37).

Esta concepción clásica de poesía y metáfora se aproxima de modo muy interesante a la tradición poética árabe. Ya desde el *Corán*⁶, los poetas árabes arrastran sobre sí ‘el estigma de la mentira’ (García Gómez 1940:32), reforzado por la preeminencia de la poesía de tema panegírico y la venalidad de la producción poética, vendida siempre al mejor postor (35). Aquí, más que en ninguna otra tradición, el poeta no aparece en la idiosincrasia como vate iluminado con un don, acaso divino, para cantar la historia de su pueblo, sino que parte directamente como embustero; aquí, el grado de maestría en el manejo de unas cuantas metáforas –las manos generosas como lluvia, la belleza equiparada a la luna, el arrojo guerrero, al fuego o al león- decidirá su éxito o fracaso, sin lugar para la originalidad que Borges acaba denostando, mucho menos para evaluar la *verdad* de lo que el poeta dice. Sin embargo, cabe decir que no todo es servilismo en esta actitud:

Los poetas árabes obedecen oscuramente en sus ditirambos a la misma *tendencia, latente en todo el arte musulmán* [...], *de no reproducir figuras vivas, sino de inanimarlas o petrificarlas, estilizándolas o reduciéndolas a su esquema común ideal* (García Gómez 1940:33, énfasis agregado).

En esta tendencia, de orden metafísico, así como en la reducción al mínimo de las metáforas existentes, coincide también la poética borgesiana. El poeta árabe no se percibe a sí mismo como creador por razones religiosas; Borges tampoco, y aunque por distintos motivos, dirá análogamente que ‘un famoso poeta es menos inventor que descubridor’ (OC I: 586). La inmutabilidad estilística de metros y formas que existe en el Islam desde los orígenes de la poesía es resumida por García Gómez en términos no muy alejados de las palabras del propio Borges en “La esfera de Pascal”⁷ (1951):

⁶ *Corán*, XXVI, 225-26: ‘¿No los ves que andan errantes por todos los valles y dicen lo que no hacen?’ (Cit. en García Gómez 1940:31).

⁷ ‘Quizá la historia universal es la historia de *la diversa entonación de algunas metáforas*’ (OC II: 636, énfasis agregado).

Cada época árabe, o cada país de lengua árabe, no tendrán ya ‘su poesía’, como escriño, o como horizonte, de su intimidad; no tendrán más que una sola poesía para todos y para siempre: *unos temas eternos que bordarán en casi imperceptibles variaciones temperamentales* (1940:38, énfasis agregado).

No es de extrañar, por tanto, que las ideas del Borges maduro acerca del valor del símbolo queden completadas con las declaraciones que en 1947 atribuye, precisamente, a su versión de Averroes, en el relato que analizaremos más adelante:

...el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino; repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro (OC I: 586, énfasis agregado).

Este mecanismo de condensación y enriquecimiento de un lugar común es el que opera en el símbolo central de “El Zahir”: la moneda de veinte centavos que paulatinamente enloquece al narrador con su extraño poder de seducción. Desde las primeras líneas del relato, de hecho, el Zahir se presenta como un punto de acumulación de referencias dispares, sin que se especifique de qué forma concreta ha actuado sobre el personaje protagonista hasta mucho más adelante:

En Guzerat, a fines del siglo XVIII, *un tigre* fue Zahir; en Java, *un ciego* de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, *un astrolabio* que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, *una pequeña brújula* que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, *una veta en el mármol* de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetúan, *el fondo de un pozo* (OC I: 591, énfasis agregado).

A través de estas referencias y sus coordenadas espaciotemporales, el objeto adquiere una serie de connotaciones insólitas que, aparentemente, desvían al lector del contexto del cuento –Buenos Aires, los años veinte-; a nivel profundo, sin embargo, se trata de sugerencias que, al más puro estilo de la lírica, nos ponen tras la pista de un significado oculto y nos orientan hacia el mundo árabe. El término *zahir*, en consecuencia, no puede ser casual:

Like the literal sense in Christian exegesis, the term *zahir* is used in Islamic hermeneutics to refer to the outward interpretation of the Koran. Together with the exoteric meaning, the Koran has a deeper inward meaning, one which is not manifest but invisible –*batin*- (Núñez-Faraco 2003:162).

En efecto, lo que Borges insinúa es que, tras la superficie de esa trama que bruscamente sucede a la enumeración erudita —el hombre que acude al velatorio de una célebre dama de sociedad de quien estaba secretamente enamorado—, existe un relato subterráneo donde la moneda, como buen *zahir*, tiene un significado oculto —su correspondiente *batin*—, en relación con la historia de Teodelina Villar. En palabras de Rodríguez Monegal:

In “The Zahir” Borges uses the cabbalistic superstition of a magical coin to weave the story of a man who becomes obsessed with a twenty-cent Argentine coin he received at a bar. The coin is a symbol of Teodelina. To be obsessed by it is a way of saying he is obsessed by her. [...] But Borges being Borges, he has to disguise the erotic fixation with his erudite, cabbalistic narrative. [...] in “The Zahir” the erudite allusions distract the reader from the story’s secret centre (1978: 413-14).

En este sentido, cabe destacar que Borges no es el primero, ni mucho menos, en frecuentar los diversos y tortuosos mecanismos de la *occultatio*; convencionalismo e insinceridad se coronan, para García Gómez, como arquetipo del estilo de la poesía árabe (1940:31), caracterizada precisamente por la profusión de referencias clásicas e imágenes manidas con el fin de exhibir la erudición del poeta, valorada muy por encima de la novedad y la expresión íntima del yo, propios de la concepción occidental desde el Romanticismo. Originalidad y sentimiento no son aquí, como no lo son para el Borges maduro⁸, piezas indispensables de la creación literaria; en su lugar, la espectacularidad de la alusión erudita le servirá para camuflar una intimidad que le incomoda, además de para cuestionar el horizonte de expectativas del lector:

Many of Borges’s stories commence with this sheltering behind a profusion of allusions but it need hardly be pointed out that if Borges invokes a great number of cultural references it is not only as the *result of ‘an incurable shyness’* but also, which is quite the opposite, the *manifestation of a spirit of daring and subversiveness against the supposed authority of the original source* (Fishburn 1998:49, énfasis agregado).

⁸ V. de nuevo las declaraciones del sabio andalusí en “La busca de Averroes”:

...si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos [...]. Un famoso poeta es menos inventor que descubridor. [...] La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno (OC I: 586).

Con respecto al intimismo, Borges dirá que su poema “El amenazado” (1972, OC II: 483), incluido originariamente en *El oro de los tigres*, fue eliminado de las ediciones posteriores por considerarlo ‘demasiado íntimo’ (Woscoboinik 1988:192).

La gran diferencia es que Borges, al contrario que los poetas árabes y persas, sí ofrece indicios acerca de sus verdaderas inquietudes. Así, al igual que en “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”⁹ y “Tres versiones de Judas”¹⁰ –por citar dos ejemplos claros-, Borges intercala, como por descuido, un párrafo metaliterario donde revela el mecanismo que opera en el cuento:

Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer *un relato fantástico*. Éste encierra *dos o tres perífrasis enigmáticas* –en lugar de *sangre pone agua de la espada*, en lugar de *oro, lecho de la serpiente*- y está escrito en *primera persona* (OC I: 593, énfasis agregado).

En efecto, en “El Zahir”, en lugar de *mujer* pone *moneda de veinte céntimos*, en lugar de *enamorado*, pone *enfermo o loco*; el relato fantástico en primera persona gira en torno a un significante que no alude, sino que da un rodeo al significado, cargándolo de misteriosas insinuaciones. Núñez-Faraco ponía ya de manifiesto esta correlación, señalando la correspondencia entre la obsesión por el Zahir y la enfermedad amorosa según los planteamientos del amor cortés, correspondencia que viene a ser corroborada por la identificación de la ficticia ‘monografía de Barlach’ (OC I: 595) con el tratado *The anatomy of melancholy*, de Burton, que Borges conocía a la perfección y cuya tercera parte versa sobre el amor (Núñez-Faraco 2003:176). Además de estas correspondencias, podemos establecer también una comparación entre la concepción de amada, amante y sentimiento amoroso esbozados en “El Zahir” y una corriente poética de raigambre árabe, la ya mencionada del amor ‘udrī¹¹, lo que resulta todavía más coherente con el uso del vocablo *zahir* y las constantes referencias orientales que salpican el texto. No puede decirse, sin embargo, que esta tendencia se halle completamente separada de la del amor cortés¹²; se trata, más bien, de influencias afines o complementarias, de las que ahora analizaremos la primera por ser pertinente al tema que nos ocupa.

⁹ Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de *una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones*, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal (OC I: 431, énfasis agregado).

¹⁰ En un cenáculo de París o aun en Buenos Aires, un literato podría muy bien redescubrir las tesis de *Runeberg*; esas tesis, propuestas en un cenáculo, serían *ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia* (OC I: 514, énfasis agregado).

¹¹ Para una caracterización detallada de la tendencia y sus poetas, aquí nombrados de forma superficial, v. López Pita, “El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, t. 12, 1999, pp. 65-90.

¹² Se desconocen, de hecho, la dirección y la cronología de la influencia literaria debido a la confluencia de culturas en la Europa medieval; es innegable, no obstante, que existe una relación entre amor cortés y amor ‘udrī, evidenciada en los muchos rasgos comunes de ambas corrientes y la influencia neoplatónica.

La poética del amor ‘udrī, como la del amor cortés, parte de un concepto neoplatónico de amor ideal, ajeno a la unión física, ya que se inspira en una mujer cuyas virtudes sin par la convierten en un objeto inalcanzable para el poeta (López Pita 1999:68), concepción al parecer no muy disímil de la que manejó Borges en la vida real:

El amor de Borges era romántico, exaltado, tenía una especie de pureza juvenil. Al parecer, se entregaba completamente, suplicando no ser rechazado, convirtiendo a la mujer en un ídolo inalcanzable, al cual no se atrevía a aspirar. [...] Me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que había de liberarlo del infierno (Canto 1989:81,95).

En esta línea poética, el objeto amoroso es idealizado hasta el punto de considerar a la mujer un dios, operación censurada por los moralistas musulmanes como blasfemia y apuntada por el nombre de Teodelina en “El Zahir”. De hecho, los principales poetas de esta corriente pasarán a la posteridad en los estudios literarios por parejas, indisolublemente asociados al nombre de sus amadas: así se habla de Maʿmūn-Laylā, ʿYamil-Buṭayna, y Kuṭayyr-ʿAzza (Vernet 1967:78). Si Maʿmūn declaraba orar no en dirección a La Meca, sino a casa de Laylā, Borges dirá al efecto que ‘enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible’ (OC III: 371). Efectivamente, la amada esbozada en “El Zahir” o “El Aleph” responde a este oxímoron de divinidad imperfecta¹³.

Lo que se ha definido como ‘perpetuación mórbida del deseo’ y el constante rechazo a que es sometido el amante ‘udrī terminan por convertir a la amada en un ser lejano e irreal al que se alaba por sus perfecciones, pero también se vitupera por sus desdenes (López Pita 1999:74), fenómeno visible tanto en los poemas del amor ‘udrī como en los personajes femeninos de Borges. Así, la belleza de Beatriz Viterbo o Teodelina Villar se torna un embaucador *zahir* con su oportuno *batin*, pues es sólo la cara visible de su falsedad, de una hipocresía que mancilla la visión ideal que el amante se había forjado: en el caso de Beatriz, se trata de la relación con el rival de Borges, el pretencioso Carlos Argentino; en el de Teodelina, la humillación sufrida tras la ruina del padre, que la rebaja a los anuncios publicitarios y el destierro social. Esto ocurre porque, para Borges, la idealización a que es sometida la amada deja al amante en una constante

¹³ No olvidemos la mención explícita de este recurso en ambos cuentos:

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (*si el oxímoron es tolerable*) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis (OC I: 617, énfasis agregado).

En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; [...] Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oxímoron; su grosería y su facilidad me tentaron (OC I: 590).

posición de humillación; imposibilitado para poseerla, siente el impulso de ultrajarla, aun sin dejar de admirarla y desearla. El signo paradigmático de la hipocresía femenina es la sonrisa, una sonrisa hierática e imperturbable que contrasta con el sufrimiento del amante y parece burlarse de él; de ahí la minuciosa descripción del rostro en “El Zahir” y los retratos en “El Aleph”. También en “Prose poems for I.J.” (1934), la sonrisa femenina aparece cargada de cinismo, e incluso en un poema tan tardío como “El amenazado” (1972), se sigue hablando de ‘la hermosa máscara’ (OC II: 483):

Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables. También cambiaban la sonrisa, la tez, el sesgo de los ojos (OC I: 591, énfasis agregado).

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo en el club hípico; Beatriz, en Quilmas, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, de frente y de tres cuartos, *sonriendo*, la mano en el mentón... (OC I: 616, énfasis agregado).

Your dark rich life... I must get at you, somehow: (...) *I want your hidden look, your real smile- that lonely, mocking smile your cool mirror knows* (OC I: 239, énfasis agregado).

Lo que separa a Borges de autores como Maÿmūn-Laylà no es, pues, la queja del amante motivada por el rechazo, sino la ridiculización de la dama en una suerte de venganza literaria¹⁴. Así ha de entenderse la venenosa ironía con que trata el narrador a Teodelina, presentada como una esclava de la moda hasta el extremo de lo fanático y equiparada paródicamente a un seguidor de Confucio o un judío ortodoxo. Así se explica también el hecho de que tanto Beatriz como Teodelina hayan fallecido, otro detalle común a “El Aleph” y “El Zahir”, cuya reiteración no puede ser casual. En la tradición árabe, además, el motivo de la doncella muerta se presenta desde un prisma positivo¹⁵, por cuanto supone una honra para la familia y un aliciente para el sufrimiento del amante, cuyo afecto queda finalmente purificado de todo instinto carnal.

¹⁴ En este sentido, recordemos la valoración negativa que hace Estela Canto de “El Zahir” como ‘uno de los cuentos menos logrados de Borges’ (1989:155), y que puede achacarse a un resentimiento personal.

¹⁵ V. por ejemplo la Casida Nº 41 de Santarini:

Oh, muerte, has sido compasiva con nosotros,
Y has vuelto a visitarnos.
Benditos sean tus hechos, dignos de gratitud,
Pues has traído abundancia y has cubierto
Algo que había que ocultar;
Hemos casado a nuestra hija con la tumba
Sin pagarle la dote y sin ajuar (Garulo 2001:56).

En los cuentos de Borges, la muerte implica asimismo un alivio para el enamorado, pues supone a un tiempo la deificación definitiva de la amada, que queda así eternizada en su faceta ideal –y en consecuencia, limpia de toda deshonra-, y el fin del bochornoso rechazo:

En alguna etapa de la confusa noche del seis, *Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años*; sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, la estolidez (OC I: 592, énfasis agregado).

...alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta [Beatriz] *yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación* (OC I: 615, énfasis agregado).

El amante que Borges nos presenta, como el amante ‘udrī, experimenta su inclinación como una enfermedad o trastorno mental que lo incapacita para la interacción con el mundo cotidiano. Los síntomas de esta enfermedad son los mismos que se enumeran en los tratados medievales para el amor cortés:

Lovers could not be expected to act quite rationally. They might lapse suddenly into a kind of coma, totally abstracted from the world: ‘Many times,’ wrote Folquet de Marseille, ‘people speak to me and I don’t know what they say; they greet me and I hear nothing.’ In the same way, Lancelot in the *Roman de la charrete* ‘totally forgets himself and he knows not whether he is alive or dead, forgetting even his own name’ (Valency 1961: 155-56).

Estos síntomas pueden compararse con los de Borges en su obsesión por el Zahir: ‘había errado en círculo’, ‘un principio de fiebre’, ‘insomne, poseído, casi feliz’, ‘tenaces cavilaciones’, ‘el insomnio me atormentaba’, ‘procuré pensar en otra moneda, pero no pude’, ‘no sabré quién fue Borges’, ‘tendrán que alimentarme y vestirme’, etc. (OC II: 591-96). En el caso particular del amor ‘udrī, los síntomas llegan a ser buscados voluntariamente por el enamorado, debido a la extendida creencia de que quien no sufre, no ama verdaderamente (López Pita 1999:72). Por contraste, en “El Zahir”, enfermedad y paciente son ridiculizados por aparecer la moneda como causa del mal; sin embargo, la *reductio ad absurdum*, a la que tan aficionado es Borges, no consigue curar al enfermo ni ocultar la existencia de un verdadero conflicto personal y las reticencias a la hora de manifestarlo abiertamente:

El amor me preocupa demasiado en la vida real. Por eso no aparece en mis cuentos; no quiero pensar en él cuando escribo; [...] El amor es un mal necesario (Stortini 1989:20).

Precisamente lo que se narra en “El Zahir” es cómo el personaje *no puede no pensar* en su obsesión; ayudado por el subterfugio de la metáfora, Borges es capaz de expresar esta angustia, e incluso reírse de ella. Superados la fase de negación y los vanos intentos de rebelarse, no obstante, el enamorado comprende que no hay más remedio que entregarse por completo a su pasión y alcanza un cierto estado de resignación:

Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. [...] Calificar de terrible este porvenir es una falacia, ya que ninguna de sus circunstancias obrará para mí. Tanto valdría mantener que es terrible el dolor de una anestesiado a quien le abren el cráneo (*OC I*: 597).

Cabe mencionar que esta es la segunda vez que en el cuento se alude al dolor físico asociado al sentimiento amoroso (Núñez-Faraco 2003:176); finalmente, el sufrimiento, el rechazo del cuerpo y la castidad a que éste da pie se equiparan a una vía de purificación, acercando al amante a las actitudes del asceta o el santo. De modo que, si en la moral cristiana el amor cortés es siempre reprobado como práctica pecaminosa – así sucede en *La Celestina*, quizá el caso más conocido-, desde la moral islámica se divulga un segundo mensaje, compendiado en un dicho que se atribuye a Mahoma: ‘El que ama y muere casto, muere mártir’ (López Pita 1999:69). La idea del amor como experiencia mística se halla apuntada desde la mitad del relato, cuando Borges explica que ‘Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido es uno de los noventa y nueve nombres de Dios’ (*OC I*: 593); la mención del *Asrār-Nāma* y el *Gulshan i-Rāz* completa las conexiones entre amor y mística sufi, de nuevo un *zahir*, común y mundano, con su *batin*, espiritual y esotérico:

In Sufi mysticism every manifestation in the sensible world is a reflection of an invisible reality. For the mystic, every external event (*zahir*) constitutes a symbolic expression charged with spiritual significance (*batin*). This gives rise to a series of conceptual oppositions which are the characteristic mark of Sufi language. Borges was acquainted with some of its representatives, particularly with the work of Attar, whose allegorical poem *The conference of the birds* (*Mantiq at-Tayr*) left a deep impression on him. Its influence can be perceived in “El Zahir” (particularly in the narrator’s bewilderment, which alludes to one of the stages attained by the wayfarers in Attar’s poem), although in the story Borges actually refers to the *Book of the secrets* or *Asrār-Nāma* (Núñez-Faraco 162-63).

En efecto, no es de extrañar que el escéptico Borges abrace la posibilidad de atribuir un significado oculto a cada evento externo, pues, si admitimos de entrada la inadecuación del lenguaje para aprehender y expresar la realidad, la consecuencia última será que todo lenguaje es alegórico y todo intento de expresión, una metáfora. Así, tal vez el único modo de lograr la expresión poética, el conocimiento del mundo o la comunicación interpersonal sea reconocer la distancia insalvable que existe entre lo que decimos y lo que verdaderamente aludimos. En el desenlace de “El Zahir”, Borges esboza un intento de recorrer esa distancia, un camino que pasa por desechar lo superfluo, la propia identidad, y buscar lo que es esencial a la poesía y al mundo, para así, tal vez, descubrir alguna de esas pocas ‘metáforas eternas’, alguna de las respuestas a nuestra esencial ignorancia del universo:

[...] para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhele recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y repensarlo, quizá detrás de la moneda esté Dios (*OC I*: 597).

Dice ‘Attār en el prólogo del *Asrār-Nāma* que cuando escribe entra en un estado de trance en que, insomne y olvidado de sí mismo, acuden a él más ideas de las que físicamente puede escribir (1999:30). Como los poetas árabes, como los místicos, Borges se queda con la idea de que sólo mediante esta vía de pérdida del yo se puede llegar a un atisbo del ideal, un bosquejo de la eternidad de lo inmutable.

b) La metafísica: la recurrencia de la duda ontológica en “La busca de Averroes”

Si en el relato anterior nos ha presentado la poesía y la metáfora como modo posible de aproximación al conocimiento del mundo, en “La busca de Averroes” (1947) Borges narrará, precisamente, la otra cara de la moneda: la historia pretende retratar ‘el proceso de una derrota’ (OC I: 587), esto es, el fracaso del lenguaje a la hora de designar con exactitud un referente y la imposibilidad de la comunicación frente a una determinada distancia entre emisor y receptor, debido en gran parte a la tensión entre lenguaje y realidad. Como apunta Kamel,

...el instrumento de que ha de valerse el creador es siempre insuficiente para transmitir con fidelidad el mundo, que llamamos realidad o historia. [...] Las limitaciones del verbo y el convencimiento de que lo real es inefable son temas recurrentes en la obra del autor. El momento cumbre que este tema alcanza en la obra de Borges es aquel en que el protagonista de “El Aleph”¹⁶ debe describir el minúsculo e inagotable universo, el *multum in parvo* que brilla en el decimonoveno escalón de un sótano de la calle Garay (Kamel 2006:10).

Además del ya mencionado debate acerca de la metáfora, otras dos cuestiones metaliterarias se traen a colación en el marco del relato fantástico: el problema de la traducción y la imposibilidad del teatro. La discusión de ambas cuestiones y sus implicaciones ideológicas entrarán en conexión con puntos cardinales de la cultura y la filosofía árabes, por lo que, de nuevo, encontramos que el recurso a la ambientación oriental –en este caso, la Córdoba andalusí del siglo XII- no es, en absoluto, fortuito.

Al igual que la metáfora, el tema de la traducción interesó a Borges desde su juventud¹⁷. La práctica de esta actividad, en la que él mismo se ejercitó en su madurez, contribuye a la consolidación de sus ideas acerca de la creación literaria. De hecho, tal como señala Núñez-Faraco, el problema de las diversas lecturas de un texto según su atribución y su recepción ya había sido plasmado por Borges en “Pierre Menard, autor

¹⁶ V. “El Aleph” (1945):

Empieza, aquí, *mi desesperación de escritor*. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? *el problema central es irresoluble*; la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito (OC I: 620, énfasis agregado).

¹⁷ El interés de Borges por la traducción se relaciona, además, muy especialmente, con la interpretación en la cultura occidental de objetos artísticos procedentes de culturas muy dispares en el espacio o en el tiempo, como es el caso de la recepción de los legados griego y árabe, íntimamente relacionados en este cuento, y analizados por separado en los tempranísimos ensayos “Las versiones homéricas” (1932) y “Los traductores de *Las mil y una noches*” (1935).

del *Quijote*” (1939), el relato ficticio del hombre que se impone la titánica tarea de reescribir el *Quijote* tres siglos después de Cervantes. En este caso, en cambio, Borges reconoce haber buscado *ex profeso* un caso real para ilustrar su idea del fracaso comunicativo:

Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. *Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia* (OC I: 587, énfasis agregado).

En efecto, el filósofo y médico árabe Ibn Rushd escribió, hacia 1175, un *Comentario* a la *Poética* de Aristóteles, que él había leído en una traducción árabe del siglo X, procedente a su vez de una traducción al siríaco. En el siglo siguiente, el *Comentario* de Averroes fue traducido al latín por Hernán Alemán, convirtiéndose así en la fuente principal de la perdida obra de Aristóteles para la Europa medieval. De este modo, el error de Averroes con respecto a la teoría dramática de Aristóteles se perpetuó hasta el punto de extenderse a una cultura, la occidental, que paradójicamente sí estaba capacitada para entender los términos de tragedia y comedia. Según Umberto Eco, la distancia que separa la cultura occidental de la islámica es la responsable del malentendido de Averroes, pues ‘en una traducción no está en juego sólo la relación entre dos lenguas, sino también la relación entre dos culturas’ (2004:80).

La elección, por parte de Borges, de esta anécdota en concreto para ilustrar dicha afirmación implica, en primer lugar, una reflexión sobre las relaciones culturales centro-margen, en conexión con la mentalidad borgesiana de irreverencia frente al canon dominante manifestada de forma explícita en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1951):

Once again reworking the origins of Occidental traditions, here in the form of the foundational Poetics of the unreachable Aristotle, Borges approaches the search from the margins, while reminding us of the central role of Arabic and Islam in any articulation of the Western canon (Waisman 2005:140).

Tal como apunta Waisman, la visión de Borges desde la periferia hispanoamericana ensancha nuestra ‘cartografía cultural’ sincrónica y diacrónicamente, presentando diferencia y alteridad como elementos problemáticos e infranqueables, pero también

inesperada e innegablemente ricos en potencial (2005:141). La reivindicación del uso de la cultura marginal en el centro, del papel olvidado o minusvalorado que la cultura marginal ha ejercido o puede ejercer en el centro, aparece también como tema capital en “El acercamiento a Almotásim”, la tercera de las historias que se propone analizar el presente trabajo. La reaparición de este motivo sugiere la idea de un simbólico hermanamiento entre el mundo árabe e Hispanoamérica, en tanto márgenes de divergencia, pero también de irreverencia y de creatividad, márgenes para los que Borges reclama una posición central.

En segundo lugar, la indagación en las fuentes y referencias puntuales del texto revela una profunda crítica de las ciencias humanas como trasfondo ineludible del relato. En efecto, al escoger como materia prima de su cuento un hecho real, Borges está incitando al lector, desde los primeros párrafos, a hacer una serie de concesiones, accediendo consecuentemente a un determinado pacto literario que exige de él cierta confianza en los hechos narrados:

A partir del título, “La busca de Averroes”, el lector establece una especial relación entre la realidad histórica y la literatura. Los detalles, fechas, mención de lugares y de personalidades reales refuerzan la historicidad de lo narrado y dan validez a los juicios emitidos. [...] los datos reales intercalados tienen el fin de construir, en primer término, un texto ficticio, y no de construir un hecho pasado como lo haría un texto de la Historia (Kamel 2006:3).

La reconstrucción del entorno andalusí y del carácter de Averroes está en aparente consonancia con este propósito de verosimilitud, lo que ha llevado a Rodríguez Monegal a examinar el realismo en el cuento, insólito en la producción del argentino (Stavans 1988:15). Sin embargo, el horizonte de expectativas del lector se rompe bruscamente en el desenlace, donde afloran lo fantástico y la voz del narrador, hasta ahora escondida en la objetiva omnisciencia del historiador. Es así como, descontento con el resultado de su narración, el autor fulmina a su Averroes con un ‘fuego sin luz’ (*OC I*: 587) e interviene en primera persona para confesar –de nuevo, en un párrafo metaliterario- lo frustrado de sus objetivos iniciales:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios (*OC I*: 588).

Lo que Borges da a entender con esta repentina ruptura de las convenciones es que ni el discurso de la Historia como ciencia, ni el discurso de la Literatura como expresión subjetiva del autor -ni, desde luego, el de la Teoría de la Traducción como transmisión fiel del significado- son válidos para comunicar nítidamente lo acontecido (Kamel 2006:8).

Esta actitud de escepticismo hacia las ciencias instituidas por el hombre para comprender el mundo coincide con la visión tradicional imperante en la mentalidad post-islámica, en relación con la glorificación del *Corán* como libro sagrado¹⁸. De acuerdo con las afirmaciones de Newby, ya incluso en vida de Muhammad el *Corán* había adquirido una enorme influencia sobre el estilo de vida y el pensamiento árabes, debido en gran parte a la inmediatez del Apocalipsis que transmite el texto, haciendo de la conversión una imperiosa urgencia (2004:338). La Azora XVIII, una de estas piezas de escatología apocalíptica, constituye un espacio privilegiado para observar la universalidad y la ambigüedad coránicas a la hora de llamar al arrepentimiento. Las referencias a esta Azora en el cuento de Borges son suficientes para asegurar su conocimiento del fragmento y ligarlo con la impugnación de la Historia esbozada en “La busca”: aquí aparecen, de forma confusa, los durmientes de Éfeso, Gog y Magog, Al-Iskandar *du-l-Qarnayn*, con una vaguedad que durante siglos trajo de cabeza a los exegetas del *Corán*, incapaces de vincular los hechos y personas referidos en el texto sagrado con sucesos y personajes históricos (339). Según la interpretación más ortodoxa, el *Corán* es ambiguo porque ha de serlo: su verdadero significado es secreto, y sólo a Dios le es dado conocerlo. De hecho, se exhorta a los fieles a no especular sobre los datos exactos, que es precisamente la pretensión de la Historia o la Filosofía (340).

En la polémica sobre la ortodoxia de las ciencias humanas en el mundo musulmán, Averroes encarnó un papel fundamental como defensor de la existencia de un ámbito apto para ser conocido y comprendido mediante la razón por unos pocos elegidos, en una batalla dialéctica donde tuvo por antagonista al también mencionado

¹⁸ Sobre las particularidades del concepto de libro sagrado en el Islam, que fascinan a Borges, v. la explicación de Farach en “La busca de Averroes”, repetidas sin apenas variación en “La cábala” (1972):

Otro huésped negó con indignación que la escritura fuese un arte, ya que el original del Qurán –la madre del Libro- es anterior a la Creación y se guarda en el cielo. [...] *El Qurán (dijo) es un atributo de Dios, como Su piedad*; se copia en un libro, se pronuncia con la lengua, se recuerda en el corazón, y el idioma y los signos y la escritura son obra de los hombres, pero *el Qurán es irrevocable y eterno* (OC I: 581, énfasis agregado).

Algacel, quien vindicaba la incompatibilidad entre Filosofía e Islam e instaba a la persecución de los filósofos en su *Tahfut-ul-falasafa* -literalmente, *Refutación de los filósofos*- (Asín 1944:104). Los argumentos de Averroes, por contra, parten de Chahiz de Basora, pensador y polígrafo que empleó el teorema aristotélico para demostrar la armonía entre ciencia y fe (84); Chahiz postula que mientras la religión es el único medio accesible de salvación para la mayoría de los hombres, unos pocos pueden optar a la comprensión de los mismos principios que ésta proclama mediante el razonamiento lógico, ya que las ciencias y las artes, a pesar de ser construcciones humanas, tienen su fuente última en la revelación divina, y, por tanto, no pueden entrar en contradicción con ella (87). En contra de estos postulados, Algacel encabezará la llamada escuela ash‘arī, que parece contar con el imaginario viajero Abulcásim –descrito como un miserable, ‘de los que se allanan a todo’ (OC I: 578)- entre sus adeptos¹⁹.

Así se explica que el *Tahafut-ul-tahafut* aparezca en un cuento aparentemente dedicado a un error cometido por Averroes en el *Comentario* a la *Poética* aristotélica; de esta suerte, Borges insinúa que Averroes es doblemente derrotado; en primera instancia, en el comparativamente nimio detalle de su traducción de las voces *tragedia* y *comedia*, pero, sobre todo, en su confianza en la capacidad de la razón humana para conocer el mundo. Es en este sentido que el narrador se reconoce igualmente vencido y así se comprende también la duplicidad del título: si el docto andalusí pretende reconstruir una obra de la que le separa una distancia temporal y cultural tan insondable que hace de su búsqueda un absurdo, paralelamente, Borges en busca de Averroes no es sino otro proyecto quijotesco. Por consiguiente, ambos fracasan, con la única diferencia de que Borges se da cuenta del equívoco, cuya perpetuación prevé infinita:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito (OC I: 588).

Según Kamel, los ‘juegos metaficticios especulares’ y la imagen de ‘la obra dentro de la obra’ aparecen en la obra borgesiana como expresión y confirmación de lo infinito, evocando así ‘lo ambiguo de la existencia humana’ (2006:5) y la consecuente incapacidad de la razón para aprehender la realidad. Asimismo ha de entenderse el sutil,

¹⁹ La hostilidad de los juicios emitidos por Borges/Averroes acerca del personaje parecen confirmar esta filiación onomástica, así como la rivalidad ideológica entre ellos.

pero a la par gráfico recurso de dar los lugares y personajes traducidos entre paréntesis, sembrando aún más incertidumbre, según apunta hábilmente Waisman (2005:142). De aquí se sigue que incluso el nombre de Averroes, que todos identificamos hoy día, resultaría extraño a su dueño, que no se reconocería en este patronímico, como tampoco se reconoce en el espejo al que le enfrenta Borges, ni en la Córdoba diseñada por éste:

Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir (OC I: 589).

En conclusión, para Borges, la creación literaria, como la traducción o la Historia, implica necesariamente reescritura e intertextualidad como condiciones *sine qua non*, ya que supone un diálogo con una tradición preexistente y unas fuentes determinadas. Consecuentemente, toda creación, toda traducción y, en última instancia, toda lectura y toda impresión mental, implican un intermediario y una interpretación, con sus énfasis y sus negligencias y, por tanto, un falseo. Al igual que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), la constatación de la imposibilidad de reconstrucción histórico-filológica se presenta como un agente desestabilizador de las nociones más esenciales del conocimiento. Asimismo, asistimos en ambos cuentos al proceso por el cual la alteración de la Historia mediante la ficción o el error puede llegar a contaminar la propia realidad y nuestra percepción de la misma; así, el escepticismo hacia las ciencias y el lenguaje contagia a toda la existencia humana, levantándose en duda ontológica.

Justamente la persistencia en la duda ontológica es lo que veta para Borges la virtualidad del teatro. Tal como ha señalado Stavans, el aparente desinterés de Borges por el arte dramático ha sido cuestión obviada por la mayor parte de la crítica, como también lo ha sido la reflexión metaliteraria sobre el género latente en “La busca de Averroes”:

Para cine, Borges escribió dos argumentos, además de varias reseñas críticas, todas ellas aparecidas entre 1931 y 1944 en la revista *Sur*. Sin embargo, [...] parecería como si este género [el dramático] no hubiese llamado su atención en absoluto. Su biografía no registra ninguna impresión sobre los grandes acontecimientos teatrales de la época, y su obra esta vacía de reseñas, imagerías y comentarios al respecto. Excepto un caso: el cuento “La busca de Averroes”. [...] nadie, creo, ha anunciado lo más obvio: la vinculación de Borges con el escenario (Stavans 1988:1).

Para determinar las causas de esta monumental ausencia en la obra de un autor tan global en sus inquietudes, conviene de nuevo remontarnos a la aversión que, durante siglos, ha mostrado la cultura árabe hacia esta forma literaria, cuyas motivaciones quedan eficazmente ilustradas en el relato.

Efectivamente, a pesar de hallar frente a sí dos muestras claras de la esencia de lo teatral, Averroes es incapaz de atisbar siquiera el significado de *tragedia* y *comedia*; de hecho, la conversación mantenida en casa de Farach confirma las reticencias del filósofo y sus colegas sobre este modo de representación. Esto ocurre porque para Averroes, como para la cultura árabe en general, la figura del héroe trágico rebelado contra su destino implica un desorden, una blasfemia contra el orden divino, perfecto e inescrutable (Stavans 1988:19). Asimismo, la creación de un escenario, esto es, un universo donde rigen las normas de otro creador que el *Creador*, encierra una osadía prohibida para el buen musulmán (20). Dice Averroes, en cambio, que ‘el arte de la poesía es el de representar imaginariamente cada objeto en particular de la manera más completa posible’ (18); este *representar imaginariamente* implica una abstracción, un embellecer *lingüísticamente* el objeto mediante imágenes mentales. En palabras de Stavans:

Esa representación imaginaria está lejos de la teatral: usa formas melódicas del idioma para glorificar al objeto, mientras la teatral usa objetos que refieren a otros objetos. *Si la poesía es canto, ausencia, el teatro es realidad sintetizada, presencia*. Por eso su idea disgusta a Averroes (1988:18, énfasis agregado).

De ahí la insinuación borgesiana sobre la cerrazón con que repudian los presentes la descripción de Abulcásim: ‘nadie comprendió, nadie *pareció querer* comprender’ (*OC* I: 584, énfasis agregado), pues a Abulcásim le está permitido *alabar*, pero no *representar*. Dicho de otro modo, la metáfora alude a la imagen pero, ‘debido a su metabolismo, tiene prohibido ser la imagen en sí’ (Stavans 1988:21). Averroes entiende, por tanto, que el teatro no tiene sentido: infinitas cosas acontecen en el universo sin que nadie les preste atención. Borges, por su parte, va más allá: si Averroes pensando que la vida es un teatro no es más que una escena de cuento, con su escenario, sus personajes y su falso Guadalquivir de *atrezzo*, Borges imaginando a Averroes puede ser el personaje de otro autor desconocido y, así, sucesivamente, hasta lo infinito.

La idea del marco y del cuento dentro del cuento fascina a Borges desde *Las mil y una noches* hasta *El Quijote*, por cuanto supone la transposición literaria de una duda ontológica: si el individuo es capaz de soñar o crear seres imaginarios, ¿cómo saber si él mismo no es también sueño o divagación de un ser superior, y si un ‘fuego sin luz’ no lo fulminará en el instante en que deje de ser pensado? ¿Dónde termina la cadena de pensadores y pensados? A esta cuestión, Borges se responde de dos maneras distintas, tratadas en muchos de sus relatos²⁰; la primera de ellas es el emanantismo, cuyas diversas manifestaciones -la Cábalá, las corrientes gnósticas- coinciden en presentar el cosmos como un conjunto de esferas, decrecientes en autenticidad, emanadas sucesivamente de la divinidad *real*, que existe en plenitud en la esfera superior. La otra vertiente -la preferida por Borges- es la que sugieren los pasajes en que Sherezade, en la Noche 602, relata su propia historia²¹ y don Quijote y Sancho encuentran, en la segunda parte del *Quijote*, personajes que conocen la primera²². Esta concepción circular e infinita de la serie de creadores y personajes, cuya expresión por antonomasia es la metáfora de los espejos enfrentados²³, es la escogida en “La busca de Averroes” por su efectividad para trasladar la duda ontológica del personaje al autor y, de éste, inevitablemente, al lector, sin posibilidad de refutarla de modo concluyente:

Al modo de Pirandello, el autor logra introducirse a sí mismo en la trama provocando un efecto alucinatorio, y tal es el impacto generado por este efecto, que el lector, atrapado, se convierte en una marioneta desvoluntariada (Stavans 1988:13).

La desviación desde la consideración metateatral hasta la reflexión metafísica se halla apuntada por dos alusiones en el texto, extrañas a la ambientación del mismo y fácilmente pasadas por alto en una primera lectura: la declaración de Averroes ‘prefigurando las remotas razones de un todavía problemático Hume’ (*OC* I: 584)²⁴ y su

²⁰V. de nuevo Kamel:

No por azar las ficciones de Jorge Borges presentan muy frecuentemente como personaje protagonista a un creador. Tampoco es casual el hecho de que ese personaje lo suela interpretar el propio Borges. Mostrar el proceso de la creación literatura es una de las constantes que pueden apreciarse en su obra: Pierre Menard, Herbert Quain, Hladik, Ts’ui Pen, Carlos Argentino Daneri, son otros tantos escritores que protagonizan sus relatos (2006:11).

²¹ V. “Las mil y una noches” (1973), en *OC* III, pp. 232-241.

²² V. “Magias parciales del Quijote” (1952), en *OC* II, pp. 48-50.

²³ Para un estudio de los espejos en la obra borgesiana, v. Rodríguez Monegal, Emir, *Borges por él mismo*. Barcelona: Editorial Laia, 1983.

²⁴ El planteamiento de Hume se refiere, aunque en idénticos términos, a una cuestión mucho más radical de la religión -en su caso, cristiana- que la tímida intervención de Averroes: ‘¿Qué es más probable, que un hombre ascienda de entre los muertos o que el testimonio esté, de alguna forma, errado?’

posterior asociación entre el concepto teológico de la ‘madre del Libro’ y el modelo o ideal de la filosofía platónica (585). No en vano, Hume y Platón son precisamente dos de los autores contados por Kazmierczak entre los preferidos de Borges por sus aportaciones a la metafísica idealista. La ‘lenta seguridad’ y los ‘argumentos irrefutables’ (OC I: 580) que Averroes traza en sus escritos se ven puestos en tela de juicio por la prefiguración de ambos en sus tímidas intervenciones; la ‘leve preocupación’ que empaña la felicidad del cordobés en la primera escena va en aumento hasta ‘el temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia’ (OC I: 582) en casa de Farach y culmina con su trágico final: la desaparición en la no existencia, en la ficción, en la irrealidad.

De este modo, el aristotélico Averroes es derrotado y la incertidumbre idealista sobre la realidad de la materia es el mensaje que cala en el lector. La idea del universo como gran teatro metafísico implica además uno de los motivos más recurrentes en la vertiente filosófica de la obra borgesiana: la refutación del tiempo.

Borges niega que exista el tiempo sucesivo; afirma, en cambio, que el tiempo es un fluir de la conciencia sobre el mundo, o sobre nuestra percepción del mundo; que la repetición de las sensaciones de la percepción equivale a la repetición del tiempo y que, en consecuencia, esas sensaciones desintegran el tiempo, lo refutan (Kamel 2006:11).

Encontramos, pues, que en el teatro del universo el único límite es el espacio, y la historia y el tiempo no son sino ficciones creadas a la medida de nuestro modo de percibir el mundo. Para la metafísica sufi, el concepto de Unidad del Ser o *Wahdat al-wuğūd* implica que todo lo perceptible es real sólo en tanto en cuanto participa de una esencia común e ilimitada, la divina, que tiene en sí la cualidad de verdad y la transfiere parcialmente a todo lo creado. Así, no es de extrañar que Averroes se esfume, que Borges se esfume también ‘en el instante en que dejó de creer en él’ (OC I: 587), que el lector tema asimismo por su propia autenticidad, sugiriendo una conciencia humana única, infinita y simultánea, por la cual nos es posible afirmar que ‘un hombre es todos los hombres’ (OC II:118) en sus limitaciones e incertidumbres, en la eterna lucha por averiguar quién nos mira desde el otro lado cuando nos miramos en el espejo.

c) El misticismo: la escritura, una vindicación y una mística en “El acercamiento a Almotásim”

A pesar de tratarse de un cuento temprano, en ningún caso comparable a sus relatos de madurez, como “El Zahir” y “El Aleph”, “El acercamiento a Almotásim”²⁵ (1935) constituye un pilar fundamental en la configuración de la poética borgesiana, en tanto en cuanto se trata de una primera afirmación, plenamente autoconsciente ya, del nuevo género que Borges ha creado y que manejará a partir de ahora. No en vano, en el Prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940), Bioy Casares dice que:

Con “El acercamiento a Almotásim”, con “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción (Borges et al. 1940:21).

En relación con su carácter pionero, el relato sirve también como esbozo de algunos de los temas capitales que Borges desarrollará a lo largo de su trayectoria, tales como el posicionamiento de la escritura colonial, la universalidad y la irreverencia del margen, la revalorización del elemento oriental a nivel profundo, más allá del mero exotismo, y la preocupación humana y existencial, encarnada en una aproximación a la mística sufi.

En primera instancia, pues, este relato nos interesa menos por su calidad literaria que por ser un texto fundacional y, en consecuencia, una combinación genérica hasta ahora insólita que necesita ser explicada y reconocida por crítica y público, y consiguientemente legitimada dentro del canon vigente. En opinión de Nirenberg, todos los hitos de la Literatura –como *Anfitrión* o *El Quijote*– sufren una génesis análoga:

New genres are often conceived just like sexed creatures, by the coming together of two genres already mature, two mature genres which furthermore are traditionally perceived as opposite and incompatible, the one being “high” and the other “low” [...]. The genetic fusion (or hybridization, as Borges himself calls it) in this case, is this: a philosophical or theological theme (in the occurrence, the theme of the hidden Imam in the Ismaelian tradition) is combined with the genre of detective fiction, murder mystery or *roman policier*, itself a child of newspaper crime reportage and scientific report or mathematical treatise (Nirenberg 2006:1).

²⁵ Publicado inicialmente en *Sur* (1935) y recogido al año siguiente en el libro de ensayos *Historia de la eternidad* (en adelante, *HE*). Buenos Aires: Vial y Zona, 1936. Es muy significativo que no se incluya nunca junto a las ficciones; según Alonso Estenoz, esta distribución obedece a que Borges quiere que se piense que su primera ficción es “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1938), escrita tras el accidente que casi le cuesta la vida –y por tanto, rodeada de leyenda–, y no ésta (2006:144).

Asimismo, a la hora de justificar su invención, tanto Plauto como Cervantes, conscientes de la ruptura que importa, sufren idéntica ansiedad, manifestada en diversos mecanismos que bien tratan de vencer las reticencias del lector, disfrazando el texto de un género reconocible, o bien maquillan las ambiciones del autor, que se aleja o incluso minusvalora su propia creación. En “El acercamiento a Almotásim”, Borges no se halla menos consciente ni menos ansioso; la forma particular que toma su inquietud empieza por presentar la obra como una novela ajena, que él se limita a reseñar:

In the first place, Borges attributes the authorship of the novel about the search for the hidden Imam to the Bombay lawyer Mir Bahadur Ali, just as Cervantes had attributed most of the First Part of *Don Quixote* to Cide Hamete Benengeli. Then, before he starts narrating the plot, he has a couple of critics condemn, in implacable and summary fashion, the ‘hybrid’ nature of the text, its being a ‘rather uncomfortable combination’ of Islamic allegory and detective fiction, i.e., precisely the feature that gives the piece its originality (Nirenberg 2006:3).

En este caso, el autor no sólo se distancia de la hibridación genérica mediante la inclusión de un segundo nivel de autoría entre su creación y el lector, situándose como mero comentarista de la novela policíaca de un abogado indio, sino que rechaza abiertamente lo ‘incómodo’ del fenómeno, parapetándose en las reservas de dos críticos reales: Philip Guedalla y Cecil B. Roberts, cuya mera mención implica las ideas de metrópoli y recepción de la literatura colonial según los principios de aquélla.

En la misma línea, no podemos olvidar algunos elocuentes agravantes: en primer lugar, la circunstancia de que la obra se halle articulada en la lengua del imperio, por más que se anuncie como novedad que se trata de ‘la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City’ (HE 416), según recuerda Alonso Estenoz (2006:143). No menos elocuentes son la condición de abogado de su autor, que lo clasifica como persona educada al modo de la cultura dominante -y lo bastante ociosa como para realizar una incursión en la literatura-, y la serie de revistas, también en inglés, que secundan el aplauso de la primera edición (144). Por otro lado, la profusión de fuentes y referencias, empezando por los críticos ingleses y pasando por los considerados clásicos de la literatura canónica -la inglesa, por supuesto- y los propios de la *otra* tradición, la olvidada -la de ‘esos poemas alegóricos del Islam que raras veces dejan de interesar a su traductor’ (HE 416)-, se emplea paradójicamente para urdir un simulacro de los precedentes de un relato que, por su novedad, carece en absoluto de ellos. Así,

...el narrador desmitifica la tarea de encontrar fuentes literarias, de trazar una genealogía de las ideas como una operación válida de la crítica. [...] pues desde un principio se ha tratado de demostrar si la obra de Bahadur merece o no el calificativo con que se distribuyó, si el mérito de combinar una trama policial con un sustrato filosófico-místico puede encumbrarla en el panorama de las letras indias escritas en inglés o si merece un lugar en la tradición de la literatura ‘oriental’ (Alonso Estenoz 2006: 149-50).

Deja entrever Borges, pues, que la discusión es inútil y el veredicto sobre la obra no es sino el *esperable*, dada la procedencia del autor, a saber: exotismo y deudas con la literatura anglosajona. Igualmente previsible es la reacción de Bahadur, que cede ‘a la más burda de las tentaciones del arte: la de ser un genio’ (HE 420) y trata de occidentalizar la novela en la segunda edición para acrecentar su prestigio personal, amedrentado por el juicio de la metrópoli. Es, no obstante, esta depauperada versión la que será generalmente exportada, mientras la primera quedará en el anonimato de las ‘cuatro tiradas, de mil ejemplares cada una’ y el papel ‘casi de diario’ (HE 416). Así es cómo, paradójicamente, una obra original y novedosa se pliega a los mandatos del canon para incluirse en el mismo y no al contrario. Por eso Borges no dudará en sumarse a su censura desde la superioridad del crítico, atribuyéndole despectivamente algunos ‘rasgos muy civilizados’ (HE 420) y criticando en cambio el empobrecimiento de la segunda edición por su deliberada aspiración a la universalidad:

En la versión de 1932, las notas sobrenaturales ralean: «el hombre llamado Almotásim» tiene su algo de símbolo, pero no carece de rasgos idiosincrásicos, personales. Desgraciadamente, *esa buena conducta literaria no perduró*. En la versión de 1934 –la que tengo a la vista– la novela *decae en alegoría* (HE 419, énfasis agregado).

Por último, llevado por su ansia de reconocimiento, el orgulloso abogado de Bombay llegará a desdeñar la ascendencia posible más interesante, y, en opinión de Borges, la que habría conferido a la novela una tesis más coherente: la del *Coloquio de los pájaros*, apuntada, pese a las declaraciones en contra de Bahadur, en una nota final que detalla el contenido de la obra y sus conexiones con “El acercamiento a Almotásim”:

Esta nota al pie ofrece por implicación un dato que la reseña misma oculta: que el propio protagonista de la novela de Bahadur es el misterioso Almotásim y que la novela es el recuento de una auto-purificación (Echavarría 1983: 194-5).

A través de esta puesta en escena, Borges está conjurando precisamente aquello que teme que ocurra en la recepción de su propia innovación y, al hacerlo, pone de nuevo en paralelo el recorrido de la literatura oriental y el de la literatura hispanoamericana. Con magistral ironía, el argentino se sitúa del lado de la metrópoli, negando a este escritor colonizado el derecho que él mismo está ejerciendo *de facto*: el de combinar con absoluta irreverencia la reseña y la ficción, inmiscuyéndose en dos tradiciones que no le pertenecen, la del relato detectivesco y la de la mística oriental.

Tal como hemos observado con anterioridad en “El Zahir” y “La busca de Averroes”, en los relatos de Borges la aparición del elemento oriental desempeña habitualmente una doble función: en primer término, obedece a una necesidad de distanciamiento del tiempo y el lugar actuales para tratar ciertos temas sin la vinculación y los prejuicios inherentes a la contemporaneidad²⁶; en última instancia, responde a intereses humanos que la insaciable curiosidad de Borges no acierta a satisfacer con las respuestas disponibles en la cultura occidental. En este caso, tal como acabamos de apuntar, la alusión a la fuente persa de ‘Attār sitúa el contenido profundo del texto en torno a la búsqueda espiritual del individuo dentro de la corriente mística musulmana del sufismo. Así, si el propio Borges se declaraba ‘muy interesado’ por el sufismo, aun sin poder determinar ‘hasta dónde’ llega esta influencia (Guibert 1986: 335), María Kodama clarifica un poco la cuestión:

Es natural que Borges se sintiera atraído por los sufíes, ya que el sufismo produjo hombres que fueron no sólo grandes místicos sino también poetas. Persia es, quizá, el país que contó con más poetas místicos, inspirados por una profunda experiencia espiritual (Kodama 1996: 79).

Esta conexión entre mística y escritura es en realidad la clave del relato y el porqué del fracaso en la segunda versión de Bahadur, así como un pilar fundamental en la poética borgesiana de madurez, aún en ciernes en “El acercamiento a Almotásim”. Las ideas de Borges a este respecto se desarrollarán posteriormente en “El Zahir” (1947), donde también aparecen una obra de ‘Attār, el *Asrār Nāma* (sobre la enseñanza de los principios del sufismo) y diversas alusiones a la mística, y alcanzarán su punto culminante en la colección poética *La rosa profunda* (1975), cuyo título hace honor al símbolo central de la lírica persa.

²⁶ V. Sábato: ‘Induce a error la necesidad –inevitable, por convención literaria– de dar nombres precisos a los personajes y lugares. [...] No pudiendo llamar alfa, ene o kappa a sus personajes, los hace lo menos locales posible: prefiere remotos húngaros y, en este último tiempo, abundantes escandinavos’ (1945:14).

Empecemos por resumir brevemente la biografía del poeta persa Fārīd Addīn (o Uddīn) Abū Tālib Muhammad Ibrahīm ‘Attār (c. 1145-1229), de Nishapur, que dejó sus bienes y su ciudad natal tras recibir la llamada de la vocación de labios de un vagabundo sufí, fallecido inmediatamente después de exhortarle a la vida en contemplación y pobreza (Fishburn 1990:97). Iluminado por este suceso, ‘Attār emprende una serie de viajes por Oriente Medio y Asia; años después, a su regreso a Nishapur, es asesinado durante las invasiones mongolas. A grandes rasgos, su doctrina es la que sigue:

God contains everything and yet transcends all things. He is the One in whom all is lost, and also the One in whom all is found. He is Being, Will, the source and goal towards which all things move. Man is separated from God; his soul, divine in origin but tied to the material body like a bird within a cage, is constantly striving to return to his source and become reunited with the divine. The ascent is difficult, and only love can tear aside the veil that hangs between man and the unknowable God. The quest, therefore, not only emanates from man's soul but is reciprocal, needing the grace and help of God for union to be attained (Fishburn 1990:97).

No repetiremos el argumento del *Coloquio de los pájaros*, obra capital de ‘Attār, pues queda suficientemente pergeñado en el cuento; nos limitaremos a notar el paralelismo que Borges establece entre la alegoría del místico persa y la teoría que propone para “El acercamiento a Almotásim”: la narración de un proceso de purificación, graduado en las sucesivas etapas de un viaje, que culmina con el encuentro del yo en su estado más perfecto, exorcizadas las apetencias, aniquilada la individualidad y fundida el alma con Dios. Como ya se pudo observar en “El Zahir”, para Borges, como para el misticismo sufí, en la consecución del conocimiento es requisito esencial la disolución u olvido de la propia personalidad por parte del asceta. Según Borges, de hecho, lo más interesante del *Coloquio* y de la malograda primera versión de la obra de Bahadur es la idea de que al final de este peregrinaje, a la vuelta de la auto-negación, se comprenda que el Simurg son los Treinta Pájaros, que tras la ‘estera barata’, se descubra el resplandor de un espejo. Por el contrario, la concepción tradicional de la mística auspiciada por la versión de 1934 –el encuentro con un Dios omnipotente y ajeno por completo al individuo- disgusta al fingido comentarista porque ‘decae en alegoría’:

Almotásim es el emblema de Dios y los puntuales itinerarios del héroe son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico. [...] Esas declaraciones quieren insinuar un Dios unitario que se acomoda a las desigualdades humanas. La idea es poco estimulante, a mi ver (HE 419).

Efectivamente, tanto para los propósitos del escritor como para las inquietudes del hombre que es Borges, es mucho más ‘estimulante’ la solución de Almotásim como ‘buscador de amparo’, y por tanto, a su vez, peregrino, que la postulación de ese Dios ‘unitario’ que no es, a la postre, sino un símbolo: ‘una mera convención o fantasma’, ‘un desorden de superlativos insípidos’ (HE 419). Tal como ocurría en “La busca de Averroes”, el motivo del marco, ‘la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien [...] y así hasta el fin –o, mejor dicho, el Sinfin- del Tiempo, o en forma cíclica’ (HE 420), es introducido para relativizar la percepción de nuestra propia existencia, de nuestro lugar en el universo. No obstante, si en aquel caso habíamos asistido a la exasperación de la duda ontológica sin solución, aquí la misma cuestión esboza un consuelo posible para el ser humano. En efecto, según este planteamiento, a través de la inmersión en la eternidad, sea ésta periódica o lineal, la personalidad del individuo puede diluirse hasta confundirse e identificarse con la del contrario –ya sea el buscado, el enemigo o, en cualquier sentido, el antagonista-, tal como acontece en el desenlace del relato “Los teólogos” (1946):

En el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia, el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima, formaban una sola persona (OC I: 556).

Por medio de esta identificación, la conciencia queda liberada de la tensión que generaba la oposición con el otro; simultáneamente, de la verificación de una sola de estas identificaciones se infiere la posibilidad de todas las demás, comprometiendo el carácter sucesivo del tiempo, que queda así refutado por la Eternidad (‘el Sinfin’) o la recurrencia (‘en forma cíclica’) de esta búsqueda intemporal:

A través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas (“Deutsches Requiem” (1946), OC I: 580).

[Schopenhauer compara] la historia a un caleidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y las máscaras, pero no los actores (“Nathaniel Hawthorne” (1949), OC II: 679).

Así relativizada su importancia, se cumple la bienaventuranza borgesiana de que ‘los actos de los hombres no merecen ni el fuego ni los cielos’ (“Fragmentos de un Evangelio apócrifo” (1969), OC II: 390).

Del mismo modo, el estudiante, descreído y blasfemo -tal vez, incluso asesino- del primer capítulo, cuyo ejercicio en la infamia ‘parece agotar los movimientos del alma humana’ (HE 418), puede ser el augurado héroe de la novela; análogamente, Almotásim puede ser el hindú que el estudiante cree haber matado y el reconocimiento de esta identidad es capaz de redimirlo de la bajeza de su crimen²⁷. La identificación de los antagonistas puede repetirse progresivamente, hasta el ‘Sinfín del Tiempo’, pues si Almotásim es musulmán e hindú, victimario y víctima, buscador y buscado, la misma operación puede trascender más allá de los límites de la novela y contagiarse, en el siguiente plano de realidad, a su autor confeso. Mir Bahadur Alí, también abogado y, podemos deducir, vendido a unas creencias ajenas a las de su India natal (los dictámenes de la metrópoli), experimenta asimismo un intento de *ascesis* o superación de su condición original, que pasa en principio por *rebajarse* al ejercicio de las letras²⁸ y que finalmente sucumbirá por perseguir una gloria engañosa, en lugar de negar el yo en su camino de perfección. El recorrido contrario y el consiguiente éxito los experimenta su antagonista, Borges, que por negarse llega al punto de delegar la autoría y abdicar del justo mérito de su originalidad, con tanto acierto que incluso su amigo íntimo, Bioy Casares, acudió a una librería para encargarse de un ejemplar de la célebre novela india²⁹. La gran contradicción apuntada por la tesis del crítico es, sin embargo, que si pensamos en términos de Dios, universo o infinito, Bahadur y Borges son, esencialmente, el mismo.

La experiencia mística se presenta, pues, como resultado de un proceso de negación e identificación con el otro; no en vano, Borges describe la visión extática del Zahir como una percepción sincrónica del anverso y el reverso de la moneda maldita

²⁷ La identidad entre víctima y verdugo es un tema recurrente en Borges, presente en “El fin” (1944) y también en “Deutsches Requiem” (1946):

Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre (OC I: 521).

Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él. [...] Somos comparables [...] a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: tú eres ese hombre (OC I: 579-80).

Asimismo, Jaime Alazraki recuerda la identidad traidor-traicionado presente en “La forma de la espada” (1942) y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1951), motivo que también construye la trama en “Tres versiones de Judas” (1944).

²⁸ La idea de la literatura como manipulación, ‘arte de impíos, de falsarios y de inconstantes’ (OC I: 325), muy afín al gusto oriental, aparece ya en una ficción temprana como “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” (1934), y complace especialmente a Borges, tal como se observa en “La busca de Averroes”.

²⁹ Según se advierte en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), una fantasía con apariencia de orden o verosimilitud puede llegar a invadir una parcela de la realidad. En este caso, la anécdota es cierta.

(OC I: 596). En efecto, a través del auto-reconocimiento en la alteridad, se percibe un atisbo de verdad, gracias al contacto con la propia insignificancia dentro de la vastedad inmensa del universo. Así es cómo se llega a la formulación de una de las paradojas más arraigadas en la mente del Borges espiritual: la constatación de que ‘todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo’ (Borges 1949:17).

El propio escritor declara haber vivido dos experiencias místicas a lo largo de su vida³⁰ y afirma su similitud con este estado de aniquilación del yo, aparejado a la supresión de la continuidad temporal. En una de estas ocasiones, la relatada en “Nueva refutación del tiempo” (1947), también recurre a la auto-cita de una obra ficticia (en este caso, reconociendo su autoría); concretamente, la de un cuento que nunca ha escrito, titulado *Sentirse en muerte*. Aquí se lee lo siguiente:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (OC II: 149).

El significado de íntima liberación que supone ‘sentirse en muerte’, como ser ‘todos los hombres’ o ‘el universo’, se muestra aquí como una revelación emocional, sólo accesible para el místico y sin virtualidad posible para el hombre racional³¹. En efecto, al Borges escéptico le está vedado creer que existe una salvación; en cambio el Borges poeta sí puede, como ‘Attār, someterse a esta disolución para trascender su ‘ínfimo destino’ y alcanzar una redención, una eternidad, siquiera en el ámbito de las letras. Esta

³⁰ V. Barnstone, 1982: 11 y López-Baralt y Báez, 1996: 256:

En mi vida [...] he tenido dos experiencias místicas, y no puedo decirlas porque lo que me sucedió no es para ser puesto en palabras [...] fue asombroso, deslumbrante. Me sentí avasallado, atónito. Tuve la sensación de vivir no en el tiempo sino fuera del tiempo [...]. Escribí poemas sobre ello, pero son poemas normales y no pueden decir la experiencia. No puedo decírsela a usted, ya que ni siquiera puedo repetírmela a mí mismo, pero tuve esa experiencia, y la tuve dos veces, y acaso me sea otorgado volver a tenerla antes de morir.

³¹ V. de nuevo “Nueva refutación del tiempo”:

Quede pues en *anécdota emocional* la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento de verdadero éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara (OC I: 146, énfasis agregado).

aspiración queda de manifiesto en el discurso que pronunció tras recibir el premio de la Sociedad Argentina de Escritores por el libro *Ficciones*, en 1945:

Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esta confusión. *Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna* (Borges 1945: 121, énfasis agregado).

En “El acercamiento a Almotásim”, el estudiante emprende un viaje simbólico y circular en busca del hombre llamado Almotásim, que representa la verdad absoluta, y termina reencontrándose a sí mismo, es decir, reconociendo ‘que el universo es una proyección del alma humana’ (Al-Afif 2010:71). Tal como vimos en “El Zahir”, Borges apuntaba a este respecto que ‘los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo; todo según Tennyson, lo sería’ (OC I: 596); todo, cabría agregar, hasta el intolerable Borges. Ésta es la esperanza que subyace tras las muchas corazas autoriales de “El acercamiento a Almotásim”, pues en última instancia, el ser humano latente tras escritor prefigura y vindica una posibilidad de triunfo sobre su miseria: una mística, aunque su autenticidad no se verifique más allá del ámbito –falsario, emocional, pero plenamente libre- de la escritura.

III. CONCLUSIONES

Tal como se desprende del análisis de la metáfora en “El Zahir”, la metafísica en “La busca de Averroes” y la mística en “El acercamiento a Almotásim”, la influencia de la cultura árabe en la obra de Jorge Luis Borges se manifiesta de modo muy intenso y en todos los niveles de sus ficciones. A continuación, se relacionan de forma sintética las funciones e implicaciones de esta presencia, organizadas en torno a tres bloques o planos de construcción del cuento: la estructuración y contextualización del relato, los modelos estéticos manejados y las ideas filosóficas y teológicas implícitas.

En primer lugar, el recurso al contexto árabe viene originariamente motivado por la necesidad, señalada por Sábato (1945:14), de ‘deslocalizar’ lo más posible las historias de Borges, con el fin de interponer una distancia entre el lector y los hechos y personajes de la narración. Según Jean Franco, la búsqueda deliberada de este distanciamiento se propone recrear en el cuento una atmósfera fronteriza, emblema de movilidad ideológica y moral, donde las vinculaciones emocionales y los prejuicios sociales del receptor se atenúan y desestabilizan. En el espacio privilegiado de la frontera, Borges ‘bloquea el juicio moral convencional y permite una *transvaluación* de los valores’ (Franco 1981:54), de modo que el lector adopta un sistema de enjuiciamiento alternativo que le permite acceder a experiencias de conocimiento inaccesibles para el individuo en sociedad. Esto es lo que le ocurre al protagonista de “El Zahir”, una vez aceptado su destino, y lo que no consigue alcanzar Averroes, ‘encerrado en el ámbito del Islam’ (OC I: 587), motivando el fracaso de su labor. En este espacio insólito,

....treachery and disloyalty can now become positive terms insofar as they are triggers of change. As such they may be grouped with the positive terms in other opposing pairs –nearness/distance, committed/free, state/individual, national/extra-national, tradition/change- where the second term is the positive one (Franco 1981:54).

La representación de un contexto de subversión de los valores tradicionalmente aceptados permite a Borges, por otra parte, hacer una reflexión sobre las relaciones entre centro y margen, entre metrópoli y colonia, poniendo en paralelo las vicisitudes de la literatura oriental con las de la hispanoamericana. Bajo el amparo de la distancia espacio-temporal ofrecida por el contexto árabe, se problematizan los conceptos de influencia y tradición literaria, así como el estudio de las fuentes como herramienta

crítica para comprender los textos. Así, Borges reniega de la limitación de los escritores coloniales a los temas locales y el exotismo premeditado, reivindicando a cambio su derecho a la universalidad, así como a la libre elección y manejo de sus precursores (tema examinado en el ensayo de 1951 “Kafka y sus precursores”). Además, las peculiaridades en la transmisión de la tradición oriental -y de la tradición occidental que pasa por manos árabes- dan pie a una profunda reflexión sobre la traducción, que resulta en el rechazo de los conceptos de *auctoritas* y *ultertext*, hasta el punto de declarar, ya en “Las versiones homéricas” (1932), que ‘el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio’ y que la creencia en la inferioridad de las traducciones no es sino una ‘superstición’, fruto de ‘una distraída experiencia’ (OC I: 239).

En sus cuentos, por tanto, Borges juega premeditadamente con las convenciones vigentes en torno a la intertextualidad, citando fuentes excesivamente profusas -como la monografía de Barlach en “El Zahir”- o directamente ficticias -las valoraciones críticas de “El acercamiento”- y construyendo simulacros genéricos -la apariencia histórica de “La busca” y la falsa reseña de “El acercamiento”-, para romper finalmente con las expectativas del lector, demostrando la futilidad del encasillamiento de autores y obras en los cánones literarios. La riquísima referencialidad borgesiana se torna así, según el semiólogo De Toro, una *apariencia* de intertextualidad, pues Borges no dialoga realmente con las fuentes, sino que aplica adrede el mecanismo de ‘creative misreading’: una lectura errónea de la que, no obstante, surge una novedad (2002:94).

En segundo lugar, según hemos visto, en el ámbito estético existen al menos dos motivos tradicionales de la literatura oriental que, por su riqueza y potencial creativo, despiertan especialmente la admiración de Borges y se convierten en recursos comunes para sus ficciones, al servicio de los propósitos ideológicos de éstas. Se trata, por un lado, de la metáfora y la alegoría, concebidas, según se expone en “La busca de Averroes” y “El acercamiento a Almotásim”, respectivamente, de un modo profundamente clásico, muy cercano al de la tradición árabe. En efecto, tal como se declaraba en “La busca de Averroes”, para Borges el número de metáforas posibles es finito y los lugares comunes son los únicos símbolos valiosos, pues su eficacia comunicativa es irreprochable y universal -son asequibles a todos los hombres- y el tiempo los enriquece con nuevas connotaciones y matices, según los acontecimientos de la historia y las vivencias personales de cada individuo. Con respecto a la alegoría,

Borges refers to Croce in his essays, challenging his condemnation of allegories. For Croce allegory is ‘a kind of [...] cryptography’, in so far as it encodes two ideas in one image. [...] agreeing [Borges] on the inadequacy of language to express reality; allegory is another form of communication offering means by which we can attempt to utter the ineffable (Fishburn 1990:65-6).

Por el contrario, las asociaciones extravagantes, la búsqueda exclusiva de la originalidad y la pretensión de crear un lenguaje autónomo a través la poesía son reprobadas tanto en el personaje de Abdalmálik de “La busca”, como en el Carlos Argentino de “El Aleph”, en un vituperio de los ‘falsos poetas’ que data de *El idioma de los argentinos* (1928):

...para ejemplo de metáforas que enigmatizan, es costumbre transcribir la *Soledad* primera, la de los campos. [...] Sin embargo, aquí lo de menos es la metáfora; lo que imposta son las palabras orondas [...] exhibidas por el autor. Propiamente, no hay comparaciones ahí; no hay sino apariencia sintáctica de la imagen, su simulación. [...] es fiarlo todo a la connotación visual o reverencial de vocablos arbitrariamente enlazados (1953:71-2).

El empleo del símbolo como condensación de lo infinito y expresión de lo inefable queda sublimado en la magistral representación de los objetos mágicos de “El Zahir” y “El Aleph”, que llevan a la exasperación el poder de sugestión de la metáfora.

Por otro lado, el recurso del marco, de ineludible raigambre árabe, inspirará de modo muy prolífico a Borges, ya que en él identifica la formulación perfecta para la cuestión de la duda ontológica:

The *Nights* furnished Borges with a treasure-house of oriental props on which he drew for [his own] stories. [...] Borges argued that the fascination of framing stems from the possibility that the reader, as he reads a story framed within another story, may become himself uneasily unaware that he too may be framed, that is, part of a story that someone else is telling (Irwin 2004:284).

La incertidumbre sobre la propia existencia servirá además como primer paso para plantear la nulidad del tiempo en el nivel profundo del texto, pues la sucesión temporal será reducida a una mera impostura de nuestro modo de percibir el mundo, tan cuestionable como la veracidad de la conciencia misma. Por último, la reticencia acerca de la virtualidad del teatro como forma de expresión, que puede colegirse de su casi total ausencia de la obra del escritor argentino, coincide con el clásico rechazo de la cultura árabe hacia este género, en conexión con el ya mencionado asunto de la pretensión de autenticidad de lo representado y con la preferencia del mecanismo imaginativo abstracto propio de la poesía.

En tercer y último lugar, Borges demuestra especial predilección por ciertas ideas procedentes del corazón mismo de la fe islámica -núcleo fundador de la cultura árabe-, que han dado pie a su teología, su filosofía y su mística particulares. En este sentido, cabe destacar en primer término la creencia en nuestro esencial desconocimiento del universo, conectado en el Islam con el concepto de una divinidad omnipotente, cuya sabiduría no es dado a los hombres vislumbrar, y en Borges con el postulado idealista de las limitaciones perceptivas de la conciencia. En ambos casos, esta creencia resulta en una actitud escéptica hacia las ciencias humanas – que, en los relatos analizados, se extiende a la historia, la crítica literaria, la filosofía y la traducción-, por cuanto constituyen intentos de aprehender la realidad. El lenguaje mismo, instrumento de estas disciplinas, suscita idéntica desconfianza, pues, en palabras de Barrenechea, ‘imponiéndonos la comunicación mediante palabras, nos impone la metáfora y la alegoría, es decir, el engaño’ (1953:556). En este sentido, Borges dirá concluyentemente que ‘hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora’, afirmación que ha de vincularse con la valoración, anteriormente citada, que el argentino hace sobre este poeta (566).

Paralelamente, la imposibilidad de una aproximación científica al mundo hace que Borges se interese por modos alternativos de interpretación del universo, como son la Cábala y la metafísica sufi, cuyos fundamentos se basan en su peculiar concepción del libro sagrado, concepción que admira profundamente a Borges, siquiera por su valor estético. En efecto, tal como se explica en “La busca de Averroes” (OC I: 581) y “La Cábala”, ‘para los musulmanes ortodoxos el *Corán* es un atributo de Dios, como Su ira, Su misericordia o Su justicia’ (OC III: 277). En un libro como éste, ‘nada puede ser casual’; por tanto, en un libro como éste, no sólo son sagradas cada una de las palabras, ‘sino las letras con que fueron escritas’ (278). De tal presupuesto parte la interpretación esotérica del *Corán*, que estudia cada grafía como un símbolo con un significado oculto, método que se transpone literariamente en el relato de “El Zahir”. Aquí contemplamos cómo una mínima imagen, un objeto visible del universo puede contener la totalidad del mismo en un nivel secundario no visible y cómo el individuo, desasiéndose de las imposiciones de la conciencia -la personalidad, la corporeidad, la percepción sensitiva-, trata de acceder a este conocimiento extra-corporal para ser, en palabras de Borges, ‘un percibidor abstracto del mundo’ (“Nueva refutación del tiempo”, OC I: 145):

.... [Borges] intenta trascender la imagen del mundo y del ser humano. [...] De esta manera, en Borges cualquier atributo divino como el conocimiento y la inmortalidad, se relacionan inmediatamente con la disolución de la personalidad (Al-Afif 2010:74).

La única vía de conocimiento y trascendencia abierta para el ser humano, por tanto, no es racional sino espiritual, no se sustenta en su capacidad como individuo -que, de hecho, ha de anularse al máximo-, sino en una gracia o esencia que procede de más allá de la persona; como para los maestros sufíes, para Borges el único camino de sabiduría es la experiencia mística. No obstante, en el caso del argentino el escepticismo impugna la validez de esta operación en el plano intelectual; en la esfera poética, en cambio, Borges dará rienda suelta a las variadas posibilidades de ascesis para el ser humano y ensayará frecuentemente formas de redención de su ínfimo destino. Es por esto que muchos de sus protagonistas -en ocasiones, él mismo hecho personaje- pasan por una experiencia de eternidad o infinitud simultánea, precedida por el olvido del yo, que tiene por constantes las características de inefabilidad, irracionalidad, emoción y sencillez.

Dice Margo Glantz que ‘en Borges converge el autor universal y desaparece el escritor que el individualismo romántico nos ofrece como estereotipo’ (2006:6). Precisamente, nada más halagüeño para él que la posibilidad de disolverse en el *cosmos* literario y no *tener que ser* ya argentino, ni contemporáneo, ni ‘desgraciadamente’ Borges, sino participar de una mística confluencia entre Oriente y Occidente, entre lo antiguo y lo moderno, entre lo humano y lo divino, para ser en cambio, eterna y simultáneamente, uno y el universo.

BIBLIOGRAFÍA

- ‘ATTĀR, Farīd Uddīn. *El libro de los secretos (Asrār-Nāma)*. Madrid: Alquitara, 1999.
- AL-AFIF, Ahmad Hussain Issa y Mohammad Daher Ababneh. “La mística en las obras de Jorge Luis Borges”, en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, N° 9 (Octubre de 2010), p. 70.
- ALAZRAKI, Jaime. “Narrativa y crítica de nuestra Hispanoamérica” (1978), pp. 35-76, transcripción de Henzo Lafuente, en Apocatastasis.com: Literatura y Contenidos Seleccionados: <http://www.apocatastasis.com/jorge-luis-borges.php#6>
- ALONSO ESTENOZ, Alfredo. “«El acercamiento a Almotásim»: El escritor colonial en el mercado literario”, en University of Pittsburg, Borges Studies Online: http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/2107_000.pdf (Consultado el 5/6/2011).
- ASÍN PALACIOS, Miguel. *Huellas del Islam: Santo Tomás de Aquino, Turmeda, Pascal, San Juan de la Cruz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- BARRENECHEA, Ana María. “Borges y el lenguaje”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 7, N° 3/4, Homenaje a Amado Alonso: Tomo Segundo (Jul.-Dic. 1953), pp. 551-569.
- BEN-DROR, Graciela. *Católicos, nazis y judíos: la iglesia argentina en los tiempos del Tercer Reich*. Buenos Aires: Ediciones Lumière, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. “Ultraísmo”, en *Nosotros*, N° 151. Buenos Aires, 1921.
- _____ *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Peña del Giudice, 1952.
- _____ *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona, 1936.
- _____ *Obras Completas, Vol. 1(1923-1949)*. Barcelona: Emecé, 1996.
- _____ *Obras Completas, Vol. 2 (1949-1975)*. Barcelona: Emecé, 1996.
- _____ *Obras Completas, Vol. 3*. Barcelona: Emecé, 1996.
- _____ [Prólogo a:] *De los héroes, de Thomas Carlyle; Hombres representativos, de Ralph Waldo Emerson*. Buenos Aires: Jackson, 1949.
- _____ Discurso de agradecimiento al recibir el premio de honor de la SADE, en *Sur*, N° 129. Buenos Aires, Julio de 1945, pp. 120-121.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940.
- CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

- DE TORO, Alfonso. "The foundation of Western thought in the 20th and 21st Centuries: the Postmodern and the Postcolonial discourse in Jorge Luis Borges", en *Semiótica*, N° 140-141 (2002), pp. 67-94.
- ECHAVARRÍA, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona: Ariel, 1983.
- ECO, Umberto. "Aristóteles entre Averroes y Borges", en *Variaciones Borges*, N° 17 (2004), pp. 65-85.
- FRANCO, Jean. "The utopia of a tired man: Jorge Luis Borges" en *Social text*, vol. 4 (1981), pp. 52-78.
- FISHBURN, Evelyn. "Hidden pleasures in Borges's allusions", en *Borges and Europe revisited*. Londres: ILAS, 1998, pp. 49-59.
- _____. "Álgebra y fuego in the Fiction of Borges", en University of Pittsburg, Borges Center-Borges Studies Online:
<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/abadi.htm> (Consultado el 5/6/2011)
- FISHBURN, Evelyn y Psiche Hughes. *A dictionary of Jorge Luis Borges*. Londres: Duckworth, 1990.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio. "Convencionalismo e insinceridad en la lírica árabe", en *Al-Andalus*, N° 5, 1940 pp 31-43.
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel. *La metáfora de Borges*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GARULO, Teresa (Ed.). *Poemas del fuego y otras casidas*, de Ibn Sara As-Santarini. Madrid: Hiperión, 2001.
- GLANTZ, Margo. "Borges: ficción e intertextualidad", en Biblioteca Virtual Universal:
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300043.pdf> (Consultado el 5/6/2011).
- GUIBERT, Rita. "Borges habla de Borges", en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (Ed.). Madrid: Taurus, 1986.
- IRWIN, Robert. *The Arabian nights: A companion*. Nueva York: Tauris Parke, 2004.
- KAMEL, Fawzia. "Borges, Averroes y Aristóteles: literatura y filosofía", en *Extravío*, N° 1, 2006: http://www.uv.es/extravio/PDFs/F_KAMEL.PDF (Consultado el 5/6/2011).
- KAZMIERCZAK, Marcin. *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Universidad Abat Oliba CEU, 2005.
- KODAMA DE BORGES, María. "Jorge Luis Borges y la experiencia mística", en *El sol a medianoche: La experiencia mística. Tradición y modernidad*. Madrid: Trotta, 1996.

- LANE, Edward William. *Arabian society in the Middle Ages*. Picadilly: Chatto and Windus, 1883.
- _____. *The manners and customs of the Modern Egyptians*. London: Everyman's Library, [1908].
- LÓPEZ PITA, Paulina. "El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, N° 12, 1999, pp. 65-90.
- NEWBY, Gordon. "A socio-rhetorical analysis of Qur'anic and early Islamic apocalyptic discourse", en *Fabrics of discourse: essays in honour of Vernon K. Robbins*. Harrisburg: Trinity Press International, 2004.
- NIRENBERG, Ricardo. "J. L. Borges and the European visitors", en University of Albany: http://www.albany.edu/offcourse/july06/r_nirenberg_borges.html (Consultado el 5/6/2011).
- NÚÑEZ-FARACO, Humberto. *Borges and Dante: Echoes of a literary friendship*, European Connections Series. Oxford y Berna: Peter Lang, 2003.
- RENAN, Ernest. *Averroes y el averroísmo (ensayo histórico)*, trad. De Héctor Pacheco Pringles; prólogo de Gabriel Albiac. Madrid: Hiparión, 1992.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges: A literary biography*. Nueva York: Dutton, 1978.
- _____. *Borges por él mismo*. Barcelona: Editorial Laia, 1983.
- SÁBATO, Ernesto. "Borges", en *Uno y el universo*. Barcelona: Seix Barral, 1945.
- STAVANS, Ilan. "Borges, Averroes y la imposibilidad del teatro", en *Latin American Theatre review*, N° 22, Fall 1988, pp. 13-22.
- STORTINI, Carlos. *El diccionario de Borges. El Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*. Buenos Aires: Miscelánea, 1989.
- SUREDA, Jacobo, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges. "Manifiesto del Ultra", en *Baleares*, Mallorca, Diciembre de 1921.
- VALENCY, Maurice. *In praise of love: An introduction to the Love-Poetry of the Renaissance*. Nueva York: Macmillan, 1961.
- VERNET, Juan. *Literatura árabe*. Madrid: Labor, 1967.
- WAISMAN, Sergio Gabriel. *Borges and translation: the irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- WOSCOBOINIK, Julio. *El secreto de Borges: indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Editorial Trieb, 1991.